

O CARÁTER PENDULAR DO HERÓI BRASILEIRO*

FERNANDO C. GIL

Universidade Federal do Paraná

Resumo

O artigo analisa o caráter ambivalente do protagonista de *O sertanejo*, de José de Alencar, que oscila entre a condição de herói e a de dependente social.

Palavras-chave

O sertanejo;
José de
Alencar;
romance rural.

Abstract

This article analyses the protagonist's ambivalence in O sertanejo by José de Alencar, which oscillates between his status of hero and his status of social dependent.

Keywords

O sertanejo;
José de Alencar;
rural novel.

* Este artigo faz parte da pesquisa, em curso, “Experiência rural e a formação do romance brasileiro (II): o estatuto do narrador, a representação dos homens pobres e livres e a violência do processo”, financiada pelo CNPq.

O *sertanejo* (1875) é não somente o último livro publicado em vida por José de Alencar, mas também é o último dos romances que encenam a sua história no mundo rural. Diferentemente dos três romances rurais anteriores, *O gaúcho* (1870), *Tronco do ipê* (1871) e *Til* (1872), *O sertanejo* apresenta um recuo temporal, já que a sua história se passa na segunda metade do século XVIII, mais precisamente em 1764, enquanto os outros três abrangem os anos 30 a 50 do século XIX. Esse recuo traz uma coincidência curiosa (talvez não se trate tanto de coincidência) com *Ubirajara*, o último romance indianista de Alencar, publicado apenas um ano antes de *O sertanejo*. Se quisermos considerar as duas obras como pertencentes a dois momentos do projeto literário alencariano, podemos notar que em ambas o início do ciclo da representação ficcional, como “mundos autônomos”, se projeta no momento de encerramento desses ciclos, nos últimos romances que lidam com essas matérias. Em outras palavras, o mundo autárquico e fechado em si mesmo, seja o mundo indianista, seja o rural, encontra a sua forma de representação no último instante de seu surgimento. Isso parece ter efeito todo especial na produção alencariana, cujas particularidades em *O sertanejo* encenam um quadro bastante expressivo e, com algum espanto, podemos dizer contraditório tanto do ponto de vista literário quanto do mundo social ali representado. Digo com algum espanto porque, entranhados na intenção fundamental do projeto estético-ideológico do nacionalismo romântico de Alencar de “fazer surgir, por trás do homem regional, o tipo brasileiro autêntico, em seu estado ainda ‘puro’”,¹ como já apontou a crítica, despontam irresoluções e impasses que pulsam no coração mesmo da nossa formação literária e histórica.

¹ José Maurício Gomes Almeida, *A tradição regionalista no romance brasileiro*, Rio de Janeiro, Achiamé, 1981, p. 48.

Para começar a se aproximar dessas questões é importante se reportar ao início do romance, que é assim narrado:

Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos, é o sertão de minha terra natal.

Aí campeia o destemido vaqueiro cearense, que à unha de cavalo acossa o touro indômito no cerrado mais espesso, e o derriba pela cauda com admirável destreza.

Aí, a morrer do dia, reboa entre os mugidos das reses, a voz saudosa e plangente do rapaz que abóia o gado para o recolher aos currais no tempo da ferra.

Quando te tornarei a ver, sertão da minha terra, que atravessei há muitos anos na aurora serena e feliz de minha infância?

Quando tornarei a respirar tuas auras impregnadas de perfumes agrestes, nas quais o homem comunga a seiva dessa natureza possante?

De dia em dia aquelas remotas regiões vão perdendo a primitiva rudeza, que tamanho encanto lhes infundia.

A civilização que penetra pelo interior corta os campos de estradas, e semeia pelo vastíssimo deserto as casas e mais tarde as povoações.

Não era assim no fim do século passado, quando apenas se encontravam de longe em longe extensas fazendas, as quais ocupavam todo o espaço entre as raras freguesias espalhadas pelo interior da província.²

A história se inicia como se o narrador descortinasse aos olhos do leitor uma imensa paisagem pela qual ele se sente impregnado e inspirado. A voz do narrador, desde o início, inclui-se na paisagem sertaneja e, nesse sentido, se identifica com o objeto de sua narrativa: o espaço que se abre é um espaço em que quer ver inclusa a sua própria experiência. Mas, entre esses “horizontes infindos” que a voz narrativa nos aponta e que diz pertencer a si e a posição que o narrador sugere ocupar no momento da enunciação, insinua-se uma impossibilidade, um obstáculo a impedir a conjunção plena entre experiência e narração. O narrador enuncia uma paisagem da qual, na verdade, ele parece não mais fazer parte. A sua presença nele e a presença dele nela se mostram problemáticas. O tempo, em primeiro lugar, parece distanciar o narrador da “imensa campina” que é o sertão de sua terra. Esse sertão é agora, sobretudo, passado, lembrança da “aurora serena e feliz” da infância do narrador. Evocação da alma mais do que realidade concreta aos olhos do narrador. Esse, na verdade, não pode estar mais onde a princípio quer fazer acreditar ao leitor que está. Em segundo lugar, ele nos indica ainda que as “remotas regiões” não foram somente levadas pelo tempo da experiência pessoal do narrador: foram levadas também pela transformação, pela possível ação civilizatória do homem no decorrer do tempo. Civilização que “corta o campo de estradas, e semeia pelo vastíssimo deserto as casas e mais tarde as povoações”. Duplo impedimento que se põe à frente do narrador: um tempo subjetivo que corrói a paisagem como experiência pessoal e um tempo histórico que transforma objetivamente essa paisagem.

² José de Alencar, *O sertanejo*, São Paulo, Edigraf, s. d., p. 7.

Esse duplo obstáculo, porém, não impede que o narrador perceba positivamente as figuras humanas – “o destemido vaqueiro” – e o mundo rural em que essas estão inseridas. Bem ao contrário, essa posição por assim dizer estratégica do narrador torna-se fator importante não só para o olhar positivo que lança para o mundo rural – ainda que o narrador não possa mais pertencer a ele –, mas sobretudo torna-se fundamental como constituinte do aspecto fabulador da história que então passa a ser contada. Com relação a este último aspecto, pode-se dizer que é a inacessibilidade do narrador às instâncias que em princípio podem ser expressas apenas como evocação que faz que ele se volte para o passado para narrar a história do vaqueiro Arnaldo Louredo, o protagonista da história. O tempo passado e o lugar passado tornam-se uma espécie de *utopia do passado*³ que o narrador recupera e procura presentificar para o leitor. O narrador situa, portanto, ali, no sertão brasileiro da segunda metade do século XVIII, o lugar e o instante de sua fabulação.

Esse deslocamento espaço-temporal está, aqui, relacionado à atitude do narrador em procurar forjar, a partir de aspectos do passado, pontos que seriam originários da presumida identidade nacional. Originário nos dois sentidos do termo: no sentido em que o narrador alencariano tenta identificar uma espécie de marco zero, inaugural, daquilo que configuraria os processos de identidade nacional; e originário também no sentido em que ele formula esses pontos como traços distintivos e supostamente específicos da nacionalidade em face de outras identidades culturais e nacionais, contra as quais a cultura brasileira poderia fazer frente.

Observou-se antes que o narrador alencariano se caracteriza por uma espécie de posição dúbia com que se apresenta inicialmente no interior da narrativa; ele tem a intenção de falar de um tempo e de um lugar a que ele não pertence, mas que ao mesmo tempo evoca, sente e pensa como seu. Num certo sentido, o narrador alencariano é um narrador que se *apropria*, por assim dizer, deste mundo sertanejo; uma vez realizado o gesto de apropriação, a voz do narrador não vacilará na incumbência a que se atribui de heroicizar o seu personagem e os elementos envolvidos na sua representação. E isso ocorre já na apresentação inicial que o narrador faz de Arnaldo Louredo:

Era o viajante moço de vinte anos, de estatura regular, ágil, e delgado de talhe. Sombreava-lhe o rosto, queimado pelo sol, um buço negro como os compridos cabelos que anelavam-se pelo pescoço. Seus olhos, rasgados e vívidos, dardejavam as veemências de um coração indomável.

Nesse instante o constrangimento a que a espreita o forçava, tolhia-lhe os movimentos e embotava a habitual impetuosidade; mas ainda assim, nesses agachos de caçador a esgueirar-se pelo mato, percebia-se a flexibilidade do tigre, que roja para arremessar o bote.

³ Nesse aspecto, *O sertanejo* se aproxima novamente da ficção indianista na medida em que também essa busca criar uma “utopia retrospectiva”, “ao estabelecer um passado heróico e lendário à nossa civilização”, conforme observa Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, 5. ed. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Universidade de São Paulo, 1975, p. 113.

Vestia o moço um traje completo de couro de veado, curtido a feição de camurça. Com-punha-se de vestia e gibão com lavores de estampa e botões de prata; calções estreitos, botas compridas e chapéu à espanhola com uma aba revirada à banda e também pregada por um botão de prata.

Ainda hoje esse traje pitoresco e tradicional do sertanejo, e mais especialmente do vaqueiro, conserva com pouca diferença a feição da antiga moda portuguesa, pela qual foram talhadas as primeiras roupas de couro. Ultimamente já costumam fazê-lo de feitiço moderno, mas não tem valor e estimação das outras, cortadas pelo molde primitivo.

Trazia o sertanejo, suspensa à cinta, uma catana larga e curta com bainha do mesmo couro da roupa, e na garupa a maleta de pelego de carneiro, com uma clavina atravessada e um maço de relho.⁴

A passagem é muito significativa porque a descrição do protagonista parece não caber em si. O procedimento descritivo possibilita, sem dúvida, que o narrador faça uma *apresentação* de seu personagem: ressaltam assim tanto a descrição física de Arnaldo quanto o tipo característico de indumentária que ele usa. Ao mesmo tempo, porém, essas notações descritivas parecem não se conter apenas na operação discursiva que em princípio lhes caberia: descrever e apontar os aspectos físicos e materiais do personagem Arnaldo. As notações descritivas poderiam limitar a sua funcionalidade, a sua razão de ser, à pertinência articulatória que mantivesse com outras instâncias da narrativa: as transformações por que poderia passar o personagem, as relações com o enredo, com os outros personagens, com a ambientação etc. Em parte significativa da produção romanesca do século XIX, elas tendem geralmente a sugerir uma identidade estreita com a verossimilhança realista; mas no caso da narrativa de José de Alencar, ainda que incorporem certo “efeito do real” de aspecto mais “neutro” próprio a elas, essas notações expressam também forte juízo de valor positivado do mundo que está sendo apresentado/descrito.⁵

Mostrar e apresentar, aqui, são aspectos que estão intimamente relacionadas à ideia de apropriação que o narrador faz do mundo representado. Isso significa dizer que o narrador alencariano submete o mundo ficcional forte e determinantemente à sua voz. Por consequência, uma descrição em *O sertanejo* articula em si quase que uma visão de mundo. Para lá do aspecto físico contido na apresentação do vaqueiro, enfatiza-se a noção de que “seus olhos (os de Arnaldo), rasgados e vívidos, *dardejavam as veemências de um coração indomável*”, ou percebe-se no protagonista “*a flexibilidade do tigre, que roja para arremessar o mote*” (grifos meus). Também na parte mais destacadamente descritiva do trecho, a da indumentária do sertanejo, os elementos que compõem a estilização do vaqueiro revelam um desejo

⁴ *Idem, ibidem*, p. 13-14.

⁵ Há muito a crítica chamou a atenção para o caráter adjetivado das caracterizações alencarianas. Importa, no entanto, salientar que ele pode assumir funções diferentes, tendo em vista certas intenções discursivas e ideológicas do autor. Assim, podemos dizer que a técnica descritiva de *O sertanejo* se aproxima mais de *O guarani* do que de *Tronco do ipê* na medida em que elementos do fabuloso, do mítico estão presentes nos dois primeiros romances, como veremos no caso de *O sertanejo*.

de caracterizá-lo com certa sobriedade nobiliárquica, expressa no couro, nas pratas e no chapéu à espanhola que o ornam. Logo a seguir, segue-se o comentário do narrador sublinhando “o valor e a estimação” das roupas “cortadas pelo molde primitivo”, que são as do vaqueiro, comparadas ao “feitio moderno”.

A atitude do narrador de se apropriar da matéria ficcional para elevá-la é um dos traços estruturais do romance. Digamos que a apropriação do mundo através da voz do narrador é uma espécie de procedimento que permite a elevação dos objetos ficcionais. Particularmente no caso de Arnaldo, José Maurício Gomes de Almeida procurou captar com alguma pertinência a estratégia de edificação do protagonista utilizada pelo autor de *Senhora*:

Com Arnaldo, Alencar trabalha em cima de um tipo social com existência concreta, e procura vinculá-lo sempre ao meio natural em que tem suas raízes. É verdade que tanto o herói como o espaço são submetidos a um tratamento mítico. Mas não é este o processo normal da épica? Acresce que, como sucedera com Peri, o romancista precisa conferir a Arnaldo uma estatura tal que o faça capaz de sustentar paralelo com as grandes figuras da literatura do Velho Mundo.

Para tanto, na construção de seu herói, Alencar lança mão de um processo sistemático de aproveitamento de elementos míticos tomados à tradição européia, seja os de raiz cristã-medieval (encontrados nas novelas de cavalaria e na novelística histórica romântica), seja os de linhagem greco-latina. Em uma época em que os estudos de humanidades ainda constituíam a base da instrução regular, e a leitura de romances estrangeiros parte do lazer do homem comum, esses elementos se encontravam sempre presentes, ao menos em potencial, no espírito do leitor e podiam ser facilmente capitalizados para conferir ao personagem a aura de grandeza necessária a fazê-lo ascender de uma simples condição de vaqueiro à estatura mítica de um herói que não precisava temer confronto “com os esforçados paladinos de outras eras”.⁶

Mais adiante complementa:

Desta forma vai-se tecendo ao longo da narrativa uma teia sutil de alusões à tradição mítica ocidental, que tem por fim transformar, aos olhos do leitor, o mundo rústico do viver sertanejo em matéria digna de figurar em uma saga mítico-heróica ao molde daquelas que os romances históricos do Romantismo europeu, em seu afã nacionalista, vinha erigindo. A matéria regional de *O sertanejo* ganha assim ressonância universal.

A estratégia alencarina para a edificação de sua mítica sertaneja apóia-se sempre nessa técnica de paralelo, implícito ou explícito, de situações e personagens do romance com situações e personagens que o autor vai buscar no repertório mítico das literaturas européias.⁷

Deixemos em suspensão, por ora, a ideia de que “Alencar trabalha em cima de um tipo social com existência concreta”, que o autor aponta mas não leva adiante em sua formulação, e fiquemos com o nervo da argumentação de que a construção de Arnaldo se baseia numa estratégia de edificação de uma mítica sertaneja.

⁶ Almeida, *A tradição regionalista no romance brasileiro*, op. cit., p. 54.

⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 58.

Tal ponto de vista torna-se ainda mais pertinente se consideramos uma outra observação: a de que o mundo ficcional em *O sertanejo* se constitui a partir de duas hierarquias, a social e a natural, conforme indicou Eduardo Vieira Martins, no trabalho *A imagem do sertão em José de Alencar*. Na primeira, diz Eduardo Vieira, assumem papéis centrais a fazenda Oiticica e o capitão-mor Gonçalo Pires Campelo (juntamente com a sua esposa D. Genoveva e a filha Flor), espaço rural e senhor de terras, a quem todos se submetem e respeitam. Trata-se de uma hierarquia social rígida, “ditada pela função exercida pelos personagens no serviço da fazenda”.⁸ Na segunda, a ordem das coisas “é estabelecida pelo tipo de relação mantida pelo personagem com a natureza”.⁹ Segundo o autor, “quanto mais estreita fosse esta relação, maior seria a intensidade com que ele sorveria as qualidades da terra, o que possibilita classificar os personagens segundo o seu grau de proximidade com a natureza”.¹⁰

Na escala dessa ordem, Arnaldo ocupa o topo, seguido de Jó e do índio Anhamum. A relação do protagonista com a natureza é exemplar desse aspecto de integração plena e harmoniosa entre o sujeito e o seu espaço, como se tem na cena em que Arnaldo se recolhe para dormir:

E buscou no recôndito da floresta a sua malhada favorita. Era esta uma jacarandá colossal, cuja copa majestosa bojava sobre a cúpula da selva como a abóboda de um zimbório.

Ali costumava o sertanejo passar a noite ao relento, conversando com as estrelas, e a alma a correr por esses sertões das nuvens, como durante o dia vagava pelos sertões da terra.

É este um dos traços do sertanejo cearense; gosta de dormir ao sereno, em céu aberto, sob essa cúpula de azul marchetado de diamantes, como não a têm nos mais suntuosos palácios.

Aí, no seio da natureza, sem muros ou tetos que se interponham entre ele e o infinito, é como se repousasse no puro regaço da mãe pátria, acariciado pela graça de Deus, que lhe sorri na luz esplêndida dessas cascatas de estrelas.¹¹

Deitado em berço esplêndido, para não perder a sugestão da imagem nacional trazida pelo texto de Alencar, a comunhão entre Arnaldo e a natureza articula a integração personagem-espaço num todo indissociável em que os dois projetam uma espécie de imagem-síntese, que é o indivíduo (filho?) acolhido pela natureza a qual toma a forma da “mãe-pátria”. Parece que estamos no coração do fenômeno “terra bela – pátria grande”, de que nos fala Antonio Candido, em que

a idéia de *pátria* se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das

⁸ Eduardo Vieira Martins, *A imagem do sertão em José de Alencar*, Campinas, 1997, p. 67, dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. A leitura proposta pelo trabalho é uma das mais instigantes e abrangentes sobre o romance de Alencar.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 71.

¹⁰ *Idem, ibidem*.

¹¹ Alencar, *O sertanejo*, *op. cit.*, p. 37.

instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social.¹²

Por último, mas nem por isso menos importante, e para completar o quadro, devemos destacar que as ações empreendidas por Arnaldo, durante a história, são aspectos substanciais para dar envergadura heróica e algo grandiosa ao personagem. Elas expressam, de um lado, o seu destemor, valentia e coragem diante dos elementos da natureza e, de outro, a sua fidelidade, desprendimento e dedicação à família do grande proprietário – à qual os Louredos estão vinculados desde sempre¹³ – em face de situações que a ameaçam, como o incêndio na fazenda, que põe em risco a vida de Flor no início da narrativa, e, mais significativamente, no empenho, na dedicação e na coragem com que protege os Campelos do ataque de Marcos Fragoso e sua trupe à Oiticica com o intuito de tomar Flor à força da família.

Assim, da técnica descritiva de caracterização do personagem, passando pelo tipo de vínculo existente entre sujeito-espaco, até o caráter das ações realizadas pelo protagonista, o significado do processo de representação, no seu conjunto, transcende a empiria e a particularidade dos objetos e dos motivos apresentados para tomar sentido e expressão mais geral e positiva. É nesse gesto de alçamento do personagem que o narrador alencariano vai configurar de modo articulado: (a) a dimensão heroica de Arnaldo, como “filho dos matos”, em que coragem, fidelidade e espírito indômito armam a feição mais evidente do personagem; (b) a imagem-síntese, na qual o vínculo sujeito-natureza faz que o primeiro adquira as suas “habilidades e qualidades” através “do seu contato privilegiado com a terra”, com a natureza¹⁴ – embora seja no movimento de simbiose estabelecido entre os dois elementos que a narrativa procure tirar o efeito sertão/sertanejo como expressão identitária do país; (c) o aspecto aventureesco e algo fabuloso da trama requerido pelo próprio espírito de herói do personagem.

Para completar nosso pensamento até esta parte, vale dizer que o mundo regido pela hierarquia social, ou seja, pela fazenda e seus personagens, também não deixa de ter o seu caráter idealizado – e, portanto, também elevado pelo ponto de vista do narrador. No entanto, as tintas utilizadas para o interior da fazenda são diferentes das que pintam os seus elementos externos. Se nestes predominam as cores fortes e desejosamente vibrantes do fabuloso e do aventureesco, naquele temos o ideal do decoro, da respeitabilidade social e da distinção não menos desejosamente nobiliárquica estribado no poder da terra e no poder sob os outros que habitam os seus domínios. Do ponto de vista da narrativa, um polo legitima reci-

¹² Antonio Candido, “Literatura e subdesenvolvimento”, in *Educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1987, p. 141-2.

¹³ O pai de Arnaldo havia sido vaqueiro geral da fazenda Oiticica e a sua mãe, ama-de-leite de Flor.

¹⁴ Martins, *A imagem do sertão em José de Alencar*, op. cit., p. 74.

procamente o outro: a nobreza social e de caráter pede e requer a propriedade, e essa por sua vez para se dignificar e se tornar respeitável necessita das virtudes da outra. Uma espécie de alta moralidade distintiva passa a ser atribuída aos personagens sociamente bem postos na vida rural, destacadamente à família Campelo.¹⁵

Trata-se de duas posições diferentes, mas que se complementam na perspectiva alencariana de, por um lado, fabular idealidades de tipos nacionais desentranhados das “raízes da terra”; por outro, de criar tipos sociais com um certo lastro mais realista de representação e de movimentação, mas cuja reputabilidade social implica também ela uma forma de elevação dos seus atores. O mundo dos tipos ideais, com seu caráter indômito mas com fidelidade canina ao senhor da terra, e o mundo da reputabilidade social desejada, com o seu espírito altaneiro, se articulam como formas de representação do mundo rural em *O sertanejo*.

Esse tipo de caracterização de personagem põe em movimento uma forma muito simples de trama, que se aproxima daquela denominada por Northrop Frye de “estória romanesca”. Segundo o autor de *Anatomia da crítica*,

a forma básica estória romanesca é dialética: tudo se foca num conflito entre o herói e seu inimigo, e todos os valores do leitor ligam-se estreitamente ao herói. Por isso o herói da estória romanesca é análogo ao Messias mítico ou libertador que vem de um mundo superior, e seu inimigo é análogo aos poderes demoníacos de um mundo inferior. O conflito, contudo, ocorre em nosso mundo, ou em qualquer hipótese diz-lhe respeito, primariamente...¹⁶

Nesse sentido, a “estória romanesca”, que conta a história de heróis, se engendraria num ponto intermediário “entre o romance, que trata de homens, e o mito, que trata de deuses”.¹⁷ Assim, parece-nos que a narrativa de *O sertanejo* contempla esses dois movimentos simultaneamente – o de que trata de heróis e de homens. No entanto, a matéria que acaba por dar forma a cada uma das partes não deixa como que entrar em rota de colisão, no âmbito geral da narrativa, revelando com isso uma forma muito particular de conflito que ultrapassa a do herói/protagonista *versus* antagonista/inimigo, embora diga respeito diretamente ao estatuto daquele na sua condição de herói.

¹⁵ Gonçalo Campelo, como nos diz o narrador, era um desses fazendeiros “que não comia senão em baixela de ouro”; de outra parte, nos informa ainda o narrador, o capitão-mor era “um formalista severo, adicto às regras e cerimônias, que se esmerava em observar escrupulosamente, imbuído de uma gravidade que tinha por essencial ao decoro de uma pessoa de sua categoria e posição, sujeitava todos os afetos como todos os interesses a essa rigorosa disciplina das maneiras. [...] Nascia tal resguardo do nobre estímulo de manter o estado que lhe havia criado a fortuna. Campelo provinha de sangue limpo, mas plebeu; e almejando um pergaminho de nobreza, que enfim alcançara, ele queria merecê-lo por seus dotes e ser primeiro fidalgo na pessoa, do que no brasão” (Alencar, *O sertanejo*, op. cit., p. 27 e 30, respectivamente).

¹⁶ Northrop Frye, *Anatomia da crítica*, trad. Péricles Eugênio da Silva, São Paulo, Cultrix, 1973, p. 186.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 301.

Mas antes de abordamos esse último aspecto, é preciso que ao menos se tracem as linhas gerais que compõem a trama em cujo andamento os personagens são alçados à categoria de heróis, sejam aqueles próximos à “ordem da natureza”, sejam os integrados à “ordem social”. A trama de *O sertanejo* é composta de pequenas aventuras e peripécias (o salvamento de Flor do incêndio, a disputa entre Arnaldo e Aleixo Vargas, a vaquejada etc.), cujas situações envolvem diretamente o protagonista e direta ou indiretamente a família Campelo. Todas elas entronizam o caráter valoroso do sertanejo, quer aos olhos do leitor, quando a família Campelo não está diretamente presente na cena, quer aos olhos dessa quando está. Essas situações narrativas têm um aspecto muito particular, porque elas não são, para se utilizar as definições de Franco Moretti, nem uma “bifurcação”, que é a ação que resulta “um ‘possível’ desdobramento da trama”, nem um “preenchimento”, que é “aquilo que acontece entre uma mudança e outra” (pensamentos, sentimentos etc.), sem que interfira no andamento da trama.¹⁸ São ações que não modificam o enredo (bifurcações) nem são signos do “caráter ordinário da vida” (preenchimentos), ao contrário. Ao trazer as noções que Franco Moretti usa ao estudar o romance europeu, mais particularmente o inglês e o francês, temos a intenção de mostrar como a forma do romance alencariano traduz um caráter específico no qual situações de ações encadeadas acontecem sem que, no entanto, nada aconteça, nada se modifique no plano da intriga propriamente. Servem apenas como emblema honorífico à condição de herói do personagem.

De qualquer maneira, essas microssituações aventurescas sugerem ter um efeito cumulativo que se desdobra no conflito central no âmbito da intriga, com a chegada de Marcos Fragoso e sua trupe ao mundo rural. Proprietário da fazenda Bargado, vizinha à Oiticica, Marcos Fragoso é antes de tudo um homem da cidade, que diz a Campelo ter retornado à fazenda para ver como andam as coisas por suas terras, depois de tempos sem visitá-la. Na realidade, a verdadeira intenção de Fragoso é cortejar e pedir em casamento a filha do capitão-mor por quem se sentira interessado quando da estada dos Campelos em Recife. A antecipação de pedido de casamento, por parte de Marcos Fragoso, cria uma situação de mal-estar entre os dois grandes proprietários, uma vez que, para o capitão-mor, a atitude do jovem fazendeiro teria quebrado o protocolo ao não aguardar que Flor lhe fosse oferecida pelo próprio Campelo. O imbróglio impede qualquer trato matrimonial. Campelo nega a mão de Flor para seu vizinho de terras, e Fragoso por sua vez não aceita a negativa. A partir daí, os dois proprietários, arregimentando os seus homens, fazem de Oiticica um breve cenário de batalha. Arnaldo, claro, terá um papel decisivo para que a Oiticica vença o

¹⁸ Franco Moretti, “O século sério”, in *O romance: a cultura do romance*. São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 826. Nesse ensaio, Moretti mostra de que modo os preenchimentos, como procedimento narrativo, tendem a dominar a forma do romance europeu do século XIX, expressão, ao mesmo tempo, da narração do cotidiano e da racionalização (burguesa) da forma romance.

conflito. Movido por um sentimento simultâneo de paixão e ódio, ao perceber a possibilidade de ver Flor, objeto do seu platônico amor, cair nas mãos de outro homem que, além de tudo, a seus olhos parecia também pouco digno da moça, o vaqueiro arma a estratégia que derrotará o inimigo. Neste sentido, *o mundo sertanejo* se une como um todo para desbancar os forasteiros; heróis vinculados à força da natureza e proprietários relacionados ao mundo social expressam a coesão e a unidade internas do seu universo quando ameaçado por “forças externas”. A aliança interna da autarquia rural será reforçada pela presença da tribo Jucá, chefiada por Anhamum. Esse, no passado, fora livrado da sentença de morte, determinada pelo dono da Oiticica, pelas mãos de Arnaldo, tornando-se fieis amigos. Nessa relação entre sertanejo e índio, são várias as sugestões do narrador referindo-se à existência de uma genealogia da qual o índio seria o “irmão antepassado” do sertanejo.

Assim, dentro de um núcleo de intriga folhetinesco e de aventura romântica – o herói que protege a sua amada (ainda que com ela não fique, e isso é outro problema que se verá logo a seguir) da ameaça de ser raptada pelo vilão que a deseja – se desencadeia, num mesmo passo, um embate por assim dizer da própria nacionalidade. Tal andamento dúplice do enredo de aventura é permitido pelo tipo de caracterização de personagens cujo estatuto heroicizado tende à alegoria na estória romanesca.¹⁹ Desse ângulo, a autarquia rural ganha fórum de legítimo representante das aspirações romântico-nacionalista do projeto alencariano, fazendo que essas sejam de fato o polo de identificação do leitor, enquanto Marcos Fragoso e seu bando figurem o complexo da vilania constituído por ingredientes variados que vão do homem urbano-civilizado ao português, passando pelo sujeito “mau-caráter” cuja maldade se origina do próprio temperamento. Ao que tudo indica, o embate entre Oiticica e Marcos Fragoso põe em conflito, alegoricamente, duas culturas nos moldes que se tem também na literatura indianista de Alencar:²⁰ de um lado, o imaginário de uma cultura nacional mítico-fundacional, assentada no mundo rural; de outro, uma força antagonica constituída por um misto de cultura anticitadina e antilusitana, sobretudo no que a primeira tem de indeterminado e inespecífico do ponto de vista do projeto nacional de Alencar.

Desse modo, a intriga da estória romanesca projeta dois sentidos de embates – o amoroso e o da afirmação do elemento nacional – em cujo centro se coloca e se define a figura de Arnaldo, seja como protetor dos interesses da família Campe-lo, seja como encarnação do elemento nacional que sugere fazer a mediação entre

¹⁹ Frye, *Anatomia da crítica*, op. cit., p. 301.

²⁰ Sandra Vasconcelos sugere que o conflito entre duas culturas na ficção de José de Alencar, particularmente em *O guarani*, tenha inspiração nos *Waverley novels*, de Walter Scott (Sandra Guardini Vasconcelos, “Fundações do passado: o romance histórico em Walter Scott e José de Alencar”, *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 32, 2008).

os elementos da natureza e os da fazenda.²¹ Nos dois andamentos o nosso protagonista assegura o seu caráter valoroso e positivo.

Posto isso, voltemos à afirmação deixada em suspenso por nós segundo a qual “Alencar trabalha em cima de um tipo social com existência concreta”. Os termos da formulação, como um todo, não parecem pertinentes, como se pode deduzir a partir do tipo de caracterização que procuramos definir do personagem e do modo como se inscreve a sua ação na trama. A observação do crítico, contudo, aponta para um aspecto que não está presente na caracterização mais evidente do protagonista como herói. O problema “de um tipo social com existência concreta” não se configura na estilização direta do personagem, conforme faz crer a observação de José Maurício Gomes de Almeida. Digamos que o problema da configuração social de Arnaldo se define, se não for forçar muito a nota, à revelia da caracterização do personagem pretendida por Alencar. Diz respeito à matéria social local com a qual o autor tem que lidar; é nas frinchas dessa matéria que se pode entrever o equilíbrio muito instável que assegura a condição de herói. Essa parece a todo o momento ameaçada por um fio tênue da matéria social que corre quase que sub-repticiamente, pondo em risco o esforço de exaltação e de elevação que o narrador hipertrófico alencariano²² imprime em seu personagem.

Eduardo Martins, com acerto, já apontou, no estudo mencionado, a posição ambígua de Arnaldo Louredo na narrativa que, se, por um lado, se autossegrega do grupo da fazenda como forma de preservação do seu “instinto de liberdade”, por outro, ele demonstra fiel lealdade ao grande proprietário, “salva-o dos perigos que o ameaçam e deseja ter o seu valor reconhecido por ele”.²³ Desse modo, segundo ainda o autor, a posição peculiar do protagonista se originaria do seu trânsito entre a fazenda e a floresta, que faz que se recuse a integrar a hierarquia social, mas que ao mesmo tempo se mostra muito distante de poder ser caracterizado como um selvagem.²⁴ O desejo de preservação do “instinto de liberdade”, móvel que determina a sua recusa de integrar o mundo social governado pelo capitão-mor, compreendido nesses termos, é ainda ler o movimento do personagem sob o ângulo da estória romanesca no que ela possa conter de fabulosa e miraculosa. Em outras palavras, as figurações de liberdade e de autonomia telúrica do sertanejo ainda se põem no plano da idealidade, que é o registro discursivo-

²¹ Eduardo Vieira Martins chama a atenção para o fato de Arnaldo habitar “as bordas formadas pela intersecção” entre a floresta e a fazenda, um sujeito híbrido que desempenharia a função de elo entre estes espaços (cf. Martins, *A imagem do sertão em José de Alencar*, op. cit., p. 83).

²² Utilizo-me da noção de narrador hipertrófico para caracterizar boa parte dos narradores do romance rural do século XIX, que se define por sua presença excessiva e que muitas vezes excede e se sobrepõe à própria matéria narrada. A noção de apropriação da matéria por parte do narrador deriva dessa condição. Antonio Candido usa a noção de narrador hipertrófico ao analisar as narrativas de Coelho Neto e Simões Lopes Neto (cf. Antonio Candido, “A literatura e a formação do homem”, in *Textos de intervenção*, org. Vinicius Dantas, São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2002).

²³ Martins, *A imagem do sertão em José de Alencar*, op. cit., p. 85.

²⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 84-5.

-ideológico dominante do romance. Para se redimensionar a posição realmente ambígua de Arnaldo (e sua família) na narrativa, parece ser necessário demonstrar que o nosso herói é um acostado, é um agregado da fazenda Oiticica, muito embora toda a sua ação no âmbito da intriga nos sirva justamente para dizer o contrário disto. A hipótese que estamos aventando é a de que, apesar de sua caracterização diferente da dos outros protagonistas do romance rural de Alencar, submetido que está à cifra de herói, Arnaldo está preso às mesmas condições de personagens como Berta e João Fera, em *Til*, e Mário, em *O tronco do ipê* – todos eles são protagonistas que, em situações variadas e com destinos muito diferentes, orbitam em torno da relação de dependência e de favor de um grande proprietário. No caso do nosso protagonista – “o filho do deserto”, “livre e indômito”, que afirma nesse espaço “o império do rei da criação”²⁵ – a notação heroica que o narrador lhe tributa e às suas ações parece ser, a cada passo, abalada ou mesmo cancelada (no mínimo postas sob suspensão) pela condição de subordinação em que se encontra Arnaldo em face do grande proprietário e de sua família. Essa condição toma as formas e as cores mais diversas, as quais vão variando, se repondo ou se modificando, ao longo da história. Algumas delas merecem comentário mais detido.

Podemos dizer, inicialmente, que a relação entre Arnaldo e a família proprietária ganha uma feição, muito familiar para nós, em que se misturam e se confundem intimidade e afeição patriarcal com poder de mando e arbítrio sobre o outro. Arnaldo e Flor, a filha do capitão-mor, tiveram a mesma ama-de-leite, a mãe de Arnaldo, Justa, que trata aquela como se filha fosse. Arnaldo, por sua vez, expressa tal deferência a Gonçalo Campelo e a sua esposa Genoveva que projeta nesses nada mais nada menos que as figuras paterna e materna.²⁶ O tom reverencial ao senhor de terras se sucede em todas as ocasiões, mesmo quando ambos entram em atrito em situações nas quais Arnaldo busca resistir ou negar certas ordens ou desejos de Campelo. Nesses momentos de crispação, o fazendeiro o percebe e o “coloca” em sua posição social, o de um dependente. É o que acontece, por exemplo, quando o sertanejo discute com o capitão a sua saída sem permissão da fazenda para acompanhar, a distancia e às ocultas, a ida da família a Recife. Depois de Arnaldo pedir ao capitão para que não pertença ao “serviço da fazenda” e de se mostrar pronto “a catar e a defender” de modo “devoto” Oiticica e seus habitantes, podendo Campelo dispor da vida do sertanejo como lhe aprouver, o senhor de terras responde:

²⁵ Alencar, *O sertanejo*, op. cit., p. 73-4.

²⁶ Num diálogo com Aleixo Vargas no qual Arnaldo tenta dissuadi-lo de se vingar de Campelo, o sertanejo diz: “– Do mesmo modo procederia eu, Aleixo (este prometera não tirar a vida de Arnaldo em qualquer circunstância por este ter salvo a sua numa certa ocasião), se fosse de minha vida que se tratasse. Mas é do repouso da felicidade e da vida dos entes mais queridos que tenho neste mundo; porque o capitão-mor serviu-me de pai e sua mulher D. Genoveva muitas vezes, quando eu era criança, me acalentou ao peito como seu filho” (Alencar, *O sertanejo*, op. cit., p. 60).

– Agradecemos a sua dedicação Arnaldo; mas uma fazenda, e ainda mais, uma fazenda rica e importante como a Oiticica, não dispensa um regime, que mantenha quantos a ela pertencem na obediência e respeito ao dono. Essa regra e disciplina não se guarda sem muito rigor sobretudo para coibir os maus exemplos, que são motivos de escândalos para os bons e de excitação para os maus.²⁷

O registro dominante, nesse instante, é o da caracterização “prosaica” das posições sociais em que a voz de mando de Gonçalo Pires determina o lugar de cada indivíduo em sua propriedade. A notação heroica e altaneira que marca o protagonista, tipicamente vinculada à estória romanesca, cede o seu lugar ao registro requerido pela matéria social que aí pede passagem no âmbito da fatura.

Mas, curiosamente, é no plano amoroso que tal problema se põe com mais relevo. O tipo de relação que Arnaldo Louredo mantém com seu objeto de desejo, Flor, é de interdição. Arnaldo não tem acesso à “donzela” e percebe que nunca terá. Flor se apresenta à mente e sobretudo ao coração do personagem projetada como ideal ao modo convencional com que o romantismo representou a figura feminina – sublimada, idealizada e inatingível. Tal ideal, por si, satisfaria ao sertanejo, se não estivesse ameaçado pela chegada de Marcos Frágoso, o proprietário vizinho, que tem a intenção de esposar a filha do capitão-mor. Nessa situação de tensão o narrador transfere a palavra para o protagonista, numa espécie de monólogo:

Tudo muda. Passam os anos e levam a vida. Mas ela, Flor, eu acreditava que havia de ser sempre a mesma, sempre solitária e sempre donzela, como a lua no céu, como a Virgem em seu altar. Eu a adoraria eternamente assim, no seu esplendor; e não queria outra felicidade senão essa de viver de sua imagem. Nenhum homem a possuiria jamais. Deus não a chama a si, e a deixa no mundo unicamente para mim.²⁸

“Viver de sua imagem”, conjugado ao desejo de que “nenhum homem a possuísse jamais”, pode dar um pouco a dimensão da maneira como Flor é um objeto interditado ao nosso protagonista. Posto assim parece que estamos diante do ideal romântico. O sentimento de Arnaldo faz parte da mística romântica: objeto e relações amorosas idealizadas, que revelam muito também da “sensibilidade” do personagem, o qual, em face de “sua” donzela, percebe o seu “caráter indomável e ativo” minguar. No entanto, passo seguinte, o sertanejo como que desperta para sua própria condição, a qual põe em mira, novamente, o caráter rebaixado de sua posição social, obstáculo de acesso a seu objeto de desejo. Na mesma continuidade de reflexão, Arnaldo pensa com os seus botões:

– Já uma vez, prosseguiu ele, tinha-me enganado. Quando brincávamos juntos, cuidava que havíamos de ser meninos toda a vida; que eu poderia sempre carregá-la em meus braços; e

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 87.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 108.

ela nunca me veria triste, que não me abraçasse. E um dia ficou moça; e eu, que era seu camarada, *não fui mais senão um agregado da fazenda!*...²⁹

Uma última referência, não menos significativa, a essa situação. Já mais à frente, numa cena banal, mas quando Campelo já decidira que Marcos Fragoso não iria se casar com Flor, Arnaldo decide retirar de Flor flores (*sic*) que ornavam seus cabelos, pois o sertanejo as reconhece como venenosas e, portanto, perigosas a sua donzela. Interpretando o gesto de Arnaldo como uma ousadia, a filha do grande proprietário chama o platônico sertanejo “ao seu devido lugar”:

– *Não esqueça o seu lugar*, Arnaldo, continuou D. Flor com severidade. A ternura que tenho à sua mãe não fará que eu suporte essas liberdades. A culpa é minha, bem o vejo. Se não lhe desse confianças, tratando-o ainda como camarada de infância, não se atreveria a faltar-me ao respeito. Lembre-se, porém, que já não é um menino malcriado; e sobretudo que eu sou uma senhora.

– Minha senhora?... disse Arnaldo carregando nessa interrogação com acerba ironia.

– Sua senhora, não, tornou D. Flor com um tom glacial; não o sou; mas também, *apesar de nos termos criado juntos, não sou sua igual*.³⁰

Em todas essas passagens do romance, seja através da voz do proprietário, seja através da própria consciência do protagonista ou ainda através da voz de sua amada, o que se revela é um anticlímax em relação à caracterização e às ações mítico-heroicas de Arnaldo: todas essas vozes, inclusive a sua própria, empurram o herói à sua posição de classe rebaixada que ele ocupa dentro da grande propriedade. Visto desse ângulo, vários aspectos do protagonista podem ser redimensionados, produzindo uma área de atrito, de conflito ou de impasse, entre o mundo fabuloso e a matéria local, que se infiltra no mundo ficcional. Dessa maneira, por exemplo, o horror que o sertanejo manifesta em não se submeter às lides rotineiras do trabalho na fazenda, que sobretudo o capitão-mor quer lhe impor, sugere estar, de algum modo, relacionado a sua condição social precária. Se, por um lado, a mística do “filho do mato, indômito e livre” do homem sertanejo, sempre ratificada pela voz do narrador,³¹ estrutura o viés heroico do livro, por outro, ela não

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 108 (grifos meus).

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 208 (grifos meus).

³¹ As passagens com que o narrador se “apropria” do personagem para enunciar a natureza deste são várias e sistemáticas. Duas das mais significativas em relação ao problema em vista são estas: “Por isso, depois do que acontecera, não teve ânimo de contrariar de novo e tão proximamente o desejo do capitão-mor. Prestou-se a desempenhar por algum tempo o emprego de vaqueiro, do qual o afastavam os seus instintos de liberdade, os hábitos de sua vida nômade, e mais que tudo uma repugnância invencível de servir a qualquer homem por obrigação e salário.

O vaqueiro não entra na classe dos servidores estipendiados; é quase um sócio, interessado nos frutos da propriedade confiada à sua diligência e guarda. Esta circunstância levou Arnaldo a condescender por enquanto com a vontade do capitão-mor. Fosse outro emprego, que apesar da disposição de seu ânimo, não o aceitaria por uma hora”.

deixa de ser uma fórmula compensadora e substitutiva para aquilo que a matéria social local tende a esgarçar, a pôr sob suspeição. Afinal, o “instinto de liberdade”, o “zelo pela independência” não poderia ser mais do que uma fantasia substitutiva à condição de sujeito dependente? Estranho e paradoxal lugar que esses tipos de heróis adquirem na literatura brasileira: elevados a tal categoria tem de, como que por assim dizer, encarar a sua própria realidade, a qual tende a solapar as mesmas condições pelas quais são elevados. Como se manter herói quando o personagem é sistematicamente impelido para o amesquinamento da sua condição social, que subtrai qualquer traço de elevação? Tal situação parece ser revelador dos impasses em que se encontram grandes escritores como José de Alencar. Sem deixar de fantasiar, não podia deixar também de pagar tributo à realidade social que preformava a sua matéria.

Também no âmbito amoroso as fraturas que a matéria social local faz na intriga nos permitem captar e repor sob uma luz diferente os sentimentos e as ações que o protagonista reserva para Flor. Duplamente obstaculizado o caminho a Flor, quer pelo fato de o sertanejo se satisfazer em não ter “outra felicidade senão essa de viver de sua imagem”, quer pelo fato de socialmente ela lhe ser inacessível,³² só resta ao nosso intrépido herói uma única decisão: “– Não! Exclamou ele com um gesto enérgico. Flor não pertencerá a nenhum homem na terra. Ainda que seja à custa de minha salvação eterna!”³³ Com essa decisão, o leitor suspeita que, para além da fidelidade canina que Arnaldo mantém à família Campelo, o cerco vigilante e permanente que lhe faz tem como centro de preocupação obsessiva a filha do capitão-mor. A partir desse momento, a atitude do nosso herói será a de minar toda a proximidade de figuras masculinas de Flor. O episódio central dessa situação de vingança surda de Arnaldo, parece certo, é o conflito entre Oiticica e Marcos Fragoso; mas esse, como vimos acima, vem acionado por muitos motivos, no nível da intriga, para que a “batalha” ocorra (a suposta precipitação de dono da Bargado em pedir a mão de Flor, a recusa do capitão-mor por isso, a tentativa de Marcos de tomar à força a moça etc.), fazendo que as razões do coração de Arnaldo, embora envolvidas diretamente no conflito, fiquem como que em segundo plano em face dos motivos da intriga. Apenas para lembrar, as cismas de Arnaldo com Marcos Fragoso e sua “marcação” em cima das intenções do jovem proprie-

Mais adiante, em outro momento: “desde aquele tempo (da sua adolescência) manifesta-se sua repugnância para o todo o serviço obrigatório, feito por ordem e conta de outro. Tinha ele paixão pela vida de vaqueiro, e passava dias e semanas no campo fazendo voluntariamente o trabalho de dois bons ajudantes, e entregando-se com entusiasmo a todos os exercícios daquele mister laborioso. Se, porém, lhe determinavam tarefa, desaparecia e ganhava o mato, onde se divertia a caçar” (Alencar, *O sertanejo*, *op. cit.*, p. 145 e 221-222, respectivamente [grifos meus]).

³² Seria a primeira decorrência da segunda? Ou o desejo de viver na “felicidade de uma imagem” pode ser atribuído aos repiques de um coração romântico? Minha hipótese é a de que a fronteira entre eles se borra, se confunde. Entretanto, no momento, estou *forçando a leitura* para mostrar como a matéria local redefine a espessura do herói.

³³ Alencar, *O sertanejo*, *op. cit.*, p. 109.

tário começam muito antes. Elas se iniciam em Recife, nas sabotagens que Arnaldo faz para impedir o cortejo de Marcos a Flor.

Mas a cena mais significativa da atitude de intervenção (demolidora?) de Arnaldo em face do destino amoroso de Flor é a do último capítulo do livro, que talvez com alguma dose de ironia alencariana se intitula “Deus não quer”. Nesse instante, Oiticica se encontra cercada pelo bando de Marcos Fragoso e em luta renhida com ele, enquanto a família Campelo tenta tocar o casamento de Flor com o Leandro Barbalho, sobrinho do capitão-mor Gonçalo, a quem esse destinou a mão de sua filha, depois da desavença com Fragoso. Entretanto, em pleno altar, Leandro é atingido por uma seta, cai fulminado e é considerado morto, depois de seu corpo desaparecer. A “morte” do sobrinho do capitão é outra armação de Arnaldo para afastar mais um pretendente de Flor. Numa rápida conversa entre o sertanejo e Jó, aquele diz que Leandro não está morto, deixando a entender que se tratava de mais uma artimanha do personagem para não perder a “sua” donzela para outro. Ao mesmo tempo, o protagonista tem, ao vencer Marcos Fragoso, o reconhecimento máximo de sua condição de herói, a ponto de nominalmente ingressar na família proprietária ao ser agraciado por essa com o acréscimo do sobrenome Campelo ao seu. De outra parte, o romance termina com certo desconsolo de Flor pela morte do seu quase marido e com a constatação: “– Deus não quer que eu me case, Arnaldo!”. A ação tida como heroica de Arnaldo somente é capaz de se manter como tal para a família proprietária na medida em que o protagonista consegue ocultar para ela o caráter digamos pouco nobre de suas ações. O fato de Flor atribuir à “responsabilidade divina” o seu destino amoroso revela que alguma coisa escapa ao campo de mando da família proprietária, ao mesmo tempo em que essa enaltece e premia o sujeito que mina a base das relações proprietárias. Desse ângulo, não seriam essas ações de Arnaldo armadas na surdina uma espécie de vingança do ressentido em sua condição de dependente? Não se configuraria como a vingança de classe do agregado justificada/racionalizada pelo véu da convenção romântica?³⁴ Na instável condição de herói, que se vincula à sua precária posição de classe, Arnaldo Louredo sobrepuja num certo sentido a ambas situações e forja uma estratégia para aquilo que não pode ser enunciado – o seu amor por Flor – e realizado no nível das ações – a posse do objeto amoroso – possa ao menos pairar no plano da “idealidade”. A não realização do destino casamenteiro da filha do grande proprietário é a condição possível e permitida para a permanência das fantasias amorosas do nosso herói. Viver na adoração da imagem da amada passa ser o limite da experiência possível. Nesse sentido, o curto-circuito que constitui a trajetória da Arnaldo se caracteriza por ter reconhe-

³⁴ Há algo de patético no “romantismo” expresso pelo personagem logo após ele escutar as palavras de desconsolo de Flor sobre o seu futuro casamenteiro, conforme nos informa o narrador: “No transporte de júbilo que inundou-lhe a alma, o sertanejo alçou as mãos cruzadas para render graças ao Deus que lhe conservava pura e imaculada a mulher de sua adoração” (Alencar, *O sertanejo*, op. cit., p. 301).

cido os seus méritos como “guerreiro”, como homem destemido, valente e fiel à família proprietário que o acolheu e o protege, mas tal “honraria” não chancela a sua entrada à casa grande que, se se efetivasse, ocorreria pelo veio romântico, pelo seu acesso a Flor. Ao fim e ao cabo, o seu ingresso neste mundo é apenas nominal, simbólico, não de fato.

Daí porque vingança de classe e convenção amorosa parecem se entrelaçar de modo indissociável. Mas bem entendido, se trata de uma vingança de classe silenciosa, que na verdade não dá a falar o seu nome e as suas razões. Como algo que nos faz lembrar a ideia de ressentimento e a noção estética a que a corresponde, formulada nos termos de Maria Rita Kehl. Talvez não seja de todo absurdo imaginar que o personagem alencariano seja o primeiro ou um dos primeiros, em chave local, daquela linhagem de personagens ressentidos da qual vão derivar outros, inclusive Paulo Honório, objeto de exame da autora,³⁵ passando pelo nosso casmurro Bento Santiago, entre outros. Na esteira de Max Scheler, Rita Maria Kehl define o personagem ligado à estética do ressentimento como

Aquele que, tendo confiado na ordem justa prometida pelo Outro, por um lado não se percebe como responsável pelo que lhe acontece e, por outro, não se conforma por não receber a parte que lhe é devida por direito. Sente-se como se dela tivesse sido *privado* por alguém que se aproveita dele ou não reconhece o seu merecimento. *Da dependência desse Outro, visto como autor da garantia antecipada (e, mais tarde, da “injustiça” de não tê-la cumprido), decorre a passividade de tal personagem: por mais que se “movimente”, o ressentido é reativo, nunca ativo. Suas ações não têm o caráter radical do ato capaz de modificar as condições simbólicas que lhe deram origem. Ao se colocar nas mãos de um Outro cuja versão imaginária é a de pais protetores, justos e amorosos, ele se recusa, em última instância, a mudar as condições do seu destino.*³⁶

Há muito da radiografia do nosso herói nessa definição de ressentido. Como Arnaldo, “é de um lugar supostamente ‘fora da vida’ que o ressentido denuncia a maldade, os jogos de interesse, as torpezas da vida. Parece um idealista, um romântico deslocado de sua época...”; ele não “aceita pertencer à sociedade dos homens, mas quer ser reconhecido por ela”.³⁷ Como no caso também do romance *O sertanejo* de Alencar, o chão por onde se movimenta esse tipo de personagem é, por excelência, o melodrama, entendido como “gênero que combina a máxima dramaticidade psicológica com a máxima eloquência (cênica ou narrativa), de modo a tornar explícitas as paixões mais obscuras, as motivações mais sutis, as intenções mais secretas”.³⁸ O leitor não somente reconheceria desde o início com clareza as expressões da virtude e do pecado, como também faz do personagem ressentido o seu pólo positivo de identificação.³⁹

³⁵ Maria Rita Kehl, *Ressentimento*, São Paulo, Casa do Psicólogo, 2004.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 139-40 (grifos meus).

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 136-7.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 134.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 135.

Esse movimento do personagem que estamos procurando delinear, repita-se, é subterrâneo, inominável, como a própria noção de herói ressentido, que não pode ser enunciado no âmbito da narrativa como tal. Entretanto, ao contrário do andamento melodramático tradicional no interior do qual os polos do bem e do mal, do pecado e da virtude se mostram bem definidos, esses polos no romance alencariano se apresentam embaralhados, confundidos, pois, “ao se colocar nas mãos de um Outro cuja versão imaginária é a de pais protetores, justos e amorosos”, o personagem, bem como o ponto de vista da narrativa em seu conjunto, está positivando todo o outro campo – a da grande família rural – contra o qual o personagem arma a sua batalha silenciosa que não pode ser nomeada, que não pode ser vista como tal e cujas razões mais profundas, por consequência, se mostram cegas a todos os envolvidos, até mesmo ao seu principal ator. O herói alencariano, assim, projeta uma luta na surdina com uma dimensão do mundo ficcional que é compreendida, do ponto de vista ideológico do romance, tão positivo quanto o seu herói – que é a instância da autoridade patriarcal rural e tudo o que ela possa expressar.

Sob esse ângulo, a ideia de que existem uma hierarquia natural e outra social não nos parece corresponder ao andamento mais profundo do romance que, de algum modo, inscreve o que ideologicamente pretende ser mostrado como uma hierarquia natural numa rede de impasses que é sobretudo social. A meu ver, a posição ambivalente de Arnaldo Louredo se situa, não em razão de transitar entre essas duas ordens e se fazer “tradutor”⁴⁰ de ambas as culturas (afinal, como traduzir o que não pode ser dito, o que não consegue ser enunciado?), mas sim no impasse entre a fantasia de “intransigente independência” que ele encarna, no plano ideológico, e sua condição de subalternidade de classe. Ou dito de outra maneira, e recuperando os termos que vínhamos usando, o caráter ambíguo do protagonista e o do próprio romance de Alencar se caracteriza por um movimento pendular entre o fluxo da matéria local e “a utopia de cunho ideológico”.

Nesse contexto, nem mesmo a perspectiva hipertrófica do narrador de Alencar deixa de ser como que traída a contrapelo. Se tal perspectiva expressa, em princípio, a ânsia apropriativa que traduz a efusiva afeição identitária do narrador em relação ao herói e ao mundo rural, ela indicia, num mesmo instante, a impossibilidade de essa identidade se efetivar. Digamos então que o gesto de apropriação do narrador acaba se configurando como expressão e resultado de uma impossibilidade e de um impasse de ordem literária e histórica num só passo. A identidade entre ponto de vista e matéria narrada que a posição do narrador deveria engendrar e manter se mostra frágil e, por vezes, fraturada, na medida em que a matéria local e a sua dicção “prosaica” tende a amesquinhar e a rebaixar a própria matéria objeto de elevação. Desse modo, *o otimismo social*, expressão ideológica da fase de consciência esperançosa de atraso de nossos escritores do século XIX,⁴¹ e que

⁴⁰ Martins, *A imagem do sertão em José de Alencar*, op. cit., p. 157.

⁴¹ Candido, “Literatura e subdesenvolvimento”, op. cit., p. 147.

é a energia que alimenta o aspecto heroico e elevado dos personagens e de seu mundo, parece estar sempre por um triz, ameaçado que se encontra por uma sombra de “insuficiência” de nossa própria realidade.⁴²

⁴² Nessa perspectiva, fica na fórmula de perguntas: as ações heróicas que não se desdobram, que nada modificam, antes mencionadas, e que não são propriamente “bifurcações”, ainda que tragam a aparência de (ou seja, “a imitação de ações humanas significativas”), não podem ter a sua chave de compreensão a partir deste impasse? As situações heróicas que contam como emblema, mas não resultam em transformação no plano da trama, não estariam também vinculadas à estreiteza social a que o personagem está relegado devido à sua condição de classe? Dimensão do gesto heroico barrada pela própria condição de classe do protagonista, como se aquela não tivesse espaço para se alargar em razão dessa?